

Markus Klaus Schäffauer

**Die Paradoxie des postmodernen Mythos
und die Gattung als topographisches Problem
in *El hablador* und *Lituma en los Andes***

“¿Cómo era posible que esos peones, muchos de ellos acriollados, que habían terminado la escuela primaria por lo menos, que habían conocido las ciudades, que oían radio, que iban al cine, que se vestían como cristianos, hicieran cosas de salvajes calatos y caníbales? En los indios de las punas, que nunca pisaron un colegio, que seguían viviendo como sus tatarabuelos, se entendería.”

(Vargas Llosa 1993: 204-205)

Die Entwicklung des Romanwerks von Mario Vargas Llosa kann abstrakt als serielle Variation und Weiterentwicklung von narrativen Sequenzen und ihrer fragmentalen Anordnung beschrieben werden. Dieser Variation steht jedoch ein auffällig konstanter und zugleich relativ begrenzter Chronotopos gegenüber: in zeitlicher Hinsicht das 20. Jh. und in räumlicher Hinsicht ein Pendeln zwischen der peruanischen Küstenregion und dem Amazonasbecken.¹

Die Konstanz mag, was die zeitliche Dimension anbetrifft, für den modernen Gegenwartsroman nicht weiter verwunderlich sein, auch wenn dies weder selbstverständlich ist noch die Regel. Was aber die engere Wahl der Räume betrifft, in denen die Romane von Vargas Llosa handeln, so trifft diese Behauptung nicht gleichermaßen zu. Die ver-

¹ Eine Abweichung von dieser chronotopischen Eigentümlichkeit brachte zwar schon das Thema von *La guerra del fin del mundo* mit sich, aber auch hier verschob sich der Chronotopos nur geringfügig über die Grenzen des 20. Jh. und des Nachbarlandes. Daneben gibt es allerdings eine Reihe von Nebenschauplätzen, die angedeutet oder auch nur erträumt werden, wie zum Beispiel Paris in *La tía Julia y el escribidor* und insbesondere Florenz in der Rahmenhandlung von *El hablador*.

meintliche Begrenzung des Raums im Romanwerk von Vargas Llosa müßte man allerdings zutreffender als eine verschiebende Ausweitung der dominanten literarischen Topoi der peruanischen Literatur bezeichnen. Vor Vargas Llosa handelten peruanische Romane in der Küsten- und Andenregion. Die Region des Amazonasbeckens hingegen war der großen Mehrheit der Peruaner nicht nur geographisch und kulturell unbekannt,² sie war auch literarisch praktisch verwaist. Einen ersten Vorstoß in die 'grüne Hölle' hatte allerdings schon der kolumbianische Modernist José Eustasio Rivera mit *La Vorágine* (1924) gewagt, wenn auch von Kolumbien aus. In Perú folgte ihm wenig später Ciro Alegría mit seinem Roman *La serpiente de oro* (1935) nach, der ebenso wie Vargas Llosas Romane in der Region des Marañón spielt.³

Im Werk von Mario Vargas Llosa hat sich dieses Verhältnis jedoch auffällig verdoppelt und vervielfacht. Seine Romane oszillieren in signifikanter Weise zwischen der peruanischen Küste und dem Amazonasbecken, dem *citerior* und *ulterior* der Anden. Wie es dazu kam, daß Vargas Llosa in jungen Jahren die Amazonasregion für sein Romanwerk entdeckte, das hat er selbst in seiner *Historia secreta de una novela* dokumentiert (Vargas Llosa 1971). Doch indem er diese Lakune der peruanischen Literatur schloß, tat sich in seinem Werk eine andere auf. Dort blieb nun der Andenraum über Jahrzehnte hinweg praktisch verwaist.⁴ Und das, obwohl Vargas Llosa zu Beginn seiner Karriere ein Bewunderer von José María Arguedas war, der den andinen Kulturraum wie kein zweiter peruanischer Schriftsteller des 20. Jh. in seinen Romanen thematisiert hat. Wir kennen die literarische Beziehung von Vargas

² Noch 1926 hatte José Carlos Mariátegui in einem "Centralismo y regionalismo" betitelten Essay, der in Nr. 4 von *Amauta* erschienen ist, die Region des Amazonas immerhin mit einer Fußnote bedacht, insofern sie der großen Mehrheit der Peruaner nach wie vor eine *terra incognita* sei: "El peruano de la costa, como el de la sierra, ignora al de la montaña. En la montaña, o más precisamente hablando en el antiguo departamento de Loreto, existen pueblos y costumbres y tradiciones propias, casi sin parentesco con las costumbres y tradiciones de los pueblos de la costa y la sierra" (Mariátegui 1926: 30).

³ Zu den Ortsverschiebungen kann man auch die zwei oder drei Kautschuk-Kapitel von *El mundo es ancho y ajeno* (1942) zählen, in denen der andere Ort jedoch als unbedeutender "exotischer" Nebenschauplatz dient.

⁴ Eine Ausnahme hiervon sind die Kapitel V, VIII und IX von *Historia de Mayta* (1984).

Llosa zu Arguedas nun ein wenig genauer, dank der späten Abrechnung mit dem literarischen Indigenismus, die Vargas Llosa 1996 in Form eines umfangreichen Essays vorgelegt hat: *La utopía arcaica – José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Anders als in seiner Flaubert-Studie *La orgía perpetua* geht Vargas Llosa jedoch nicht direkt darauf ein, was ihm Arguedas zu Beginn seiner Schriftstellerkarriere bedeutete. Bei aller Zurückhaltung bekennt er aber immerhin, daß Arguedas der einzige peruanische Schriftsteller gewesen sei, zu dem er eine ähnlich intensive Beziehung entwickelt habe wie zu Flaubert oder Faulkner:

“Entre los escritores nacidos en el Perú [Arguedas] es el único con el que he llegado a tener una relación entrañable, como la tengo con Flaubert o Faulkner o la tuve de joven con Sartre. No creo que Arguedas fuera tan importante como ellos, sino un buen escritor que escribió por lo menos una hermosa novela, *Los ríos profundos*, y cuyas otras obras, aunque éxitos parciales o fracasos, son siempre interesantes y a veces turbadoras” (Vargas Llosa 1996: 9).

Er äußert sich aber weder dazu, wie sich dieses Verhältnis zu Beginn seiner Laufbahn gestaltete, noch dazu, wie es kam, daß er 1977 bei seiner Aufnahme in die *Academia Peruana de la Lengua* nicht nur den Platz des verstorbenen Arguedas einnahm, sondern auch über diesen seine Antrittsrede hielt.⁵

Sucht man nun nach Gründen für die Aussparung der Andenregion im Romanwerk Vargas Llosas, so kann man zunächst das banale Motiv anführen, daß es Vargas Llosa anders als seinem Landsmann Arguedas an persönlicher Erfahrung mangelte: die Anden sind ihm als Bewohner von Küstenstädten fremd geblieben. Diese relative Fremdheit der Anden konnte Vargas Llosa in der Tat ein Hindernis gewesen sein, insofern es ihm stets ein Anliegen war, die literarische durch persönliche Erfahrung zu ergänzen, “con conocimiento de causa”, wie er selbst verschiedentlich formuliert hat. Die Situation änderte sich jedoch schlagartig, als er 1983 im Fall Uchuraccay zum Sprecher einer Kommission ernannt wurde, die ein Verbrechen in den Anden aufzuklären hatte. Nach Ab-

⁵ Vgl. hierzu die einleitenden Worte des Präsidenten der Akademie Don Aurelio Miro Quesada in Vargas Llosa (1978: 16).

schluß der Kommissionsarbeit vor Ort und anschließender Veröffentlichung eines Berichts, dem "Informe sobre Uchuraccay", wurde Vargas Llosa von dem Journalisten Alberto Bonilla für *Caretas* befragt, ob er seine jüngst gemachten Erfahrungen literarisch umzusetzen gedenke. Vargas Llosa antwortete damals ausweichend:

"No he escrito una novela campesina porque no tengo experiencia al respecto. Soy una persona urbana, he vivido toda mi vida en la ciudad. Todo lo que escribo se nutre siempre de experiencias personales, de vivencias, pero siento como una frustración en mi vida no conocer el campo peruano, o conocerlo mal, de una manera superficial, turística. Me gustaría tener esa experiencia, de ese otro Perú, que es realmente el Perú sobre el que estamos apoyados y del que en cierta forma vivimos los demás peruanos" (Vargas Llosa 1990: 153).

Das Argument "fehlende Erfahrung" klingt allerdings merkwürdig aus dem Mund eines Autors, der die Geschichte von Canudos in einen Roman von Weltrang zu verwandeln vermochte. So wie Euclides da Cunha hätte sich ja auch José María Arguedas angeboten, um fehlende persönliche Erfahrung durch literarische wettmachen zu können. Man darf daher annehmen, daß der Grund seiner Abstinenz zum einen in der überragenden Figur Arguedas zu suchen ist, jenem "letzten literarischen Fahnenträger des Indigenismus",⁶ und zum anderen im "literarischen Schwanengesang des Indigenismus".⁷ Beide haben Vargas Llosa den Zugang zu den Anden verstellt und dazu beigetragen, daß er sich ebenso wie andere Autoren seiner Generation in den 50er und 60er Jahren von den Anden abgewandt hat.⁸

⁶ Vgl. Vargas Llosa (1996: 175): "Éste [Arguedas] será el último portaestandarte literario del indigenismo".

⁷ Vgl. Vargas Llosa (1996: 175): "el canto del cisne literario del indigenismo".

⁸ In *La utopía arcaica* kennzeichnet Vargas Llosa die Abwendung vom *indigenismo* als Entwicklung der 50er Jahre: "La muerte en 1956 de José Sabogal, fundador de la escuela artística indigenista, es un símbolo. Los temas, motivos, ideas y mitos asociados a esta tendencia estética dejarán de ser centrales en la pintura peruana, y en la literatura surgirá, con la llamada Generación del 50, una promoción de narradores que situarán sus historias sobre todo en la ciudad [...]. Lo cual no significa que los escritores peruanos dejen de escribir sobre temas andinos o que desaparezcan los indios en la literatura peruana. Significa que los Andes y el poblador andino dejan de aparecer como productos de una ideología reductora y racionalista, o

Es ist so gesehen kein Zufall, wenn *Lituma en los Andes* (1993) erzählt, wie ein *costeño* in die Anden geschickt wird, um ein Verbrechen aufzuklären, das sich dort zugetragen hat. Dennoch kann *Lituma en los Andes* schwerlich als unmittelbare Einlösung jener *novela campesina* bezeichnet werden, von der Vargas Llosa in dem Interview zu Bonilla sprach. Schließlich handelt der Roman nicht von ortsansässigen Bauern, sondern allenfalls von mehr oder weniger assimilierten Straßenarbeitern, die allerdings nur Nebenfiguren sind und stets Fremde bleiben, zumal sie kaum zu Wort kommen.⁹

Gewiß ist *Lituma en los Andes* aber auch keine *novela indigenista*. Schon deshalb nicht, weil die Protagonisten des Romans, ähnlich wie in Arguedas *Yawar Fiesta*, nicht etwa die alteingesessenen *indios* sind, sondern die zwangsversetzten *costeños* Lituma, Tomasito und Mercedes, die nomadisch umherziehenden *mestizos* Adriana und Dionisio und schließlich der *gringo* Paul Stirrsson, ein dänischer Ethnologe.

Das Novum des Romans ist so gesehen nicht in der Wahl der Protagonisten zu suchen, sondern in seinem Topos des Fremden, denn es ist in der Tat der erste Roman Vargas Llosas, der in den Anden spielt, worauf bereits der Titel hindeutet, und es sind übrigens auch nicht die Indios, sondern die Anden, von denen das Schlußwort des Romans spricht: "las astilladas cumbres de los Andes".

Wie also kommt es, daß Mario Vargas Llosa zum Andenraum zurückgefunden hat, nachdem ihn das ebenso privilegierte wie pathetische

como objetos pintorescos y folclóricos, para ser recreaciones literarias de seres humanos y protagonistas de mundos de ficción que valen por su propio poder de persuasión. Las excepciones –las hay– son de escasa significación literaria y, hasta ahora al menos, están allí sólo para confirmar la regla" (Vargas Llosa 1996: 175).

⁹ Der Roman beginnt bezeichnenderweise mit einem Dialog zwischen den Polizisten und einer *india*, die das Verschwinden ihres Mannes meldet. Auf diese Weise wird die Sprachbarriere des Quechuas gleich zu Beginn des Romans angeschnitten, im Folgenden dann aber ausgeklammert. Lituma versteht von der 'barbarischen Musik' kein Wort; eine rudimentäre Verständigung ist nur deshalb möglich, weil ihm Tomasito schlecht und recht als Dolmetscher dient. Auch im weiteren Verlauf des Romans kommt es zu keinem direkten Dialog zwischen den Arbeitern und Lituma. Erst der Schlußdialog bildet hier eine Ausnahme.

Scheitern¹⁰ des mythopoetischen Projektes¹¹ von José María Arguedas über lange Zeit hinweg von einer leichtfertigen Exkursion in die Anden abgehalten hat? Der Fall Uchuraccay, der seinerseits nur eine Exkursion dorthin war, ist allerdings nur eine unbefriedigende Erklärung, um die "literarische Rehabilitation" des Andenraums erklären zu können.¹² Der Weg dorthin ging bei Vargas Llosa nämlich nicht direkt von Uchuraccay, dem Tatort des Verbrechens in den Anden, nach Naccos, dem entsprechenden Schauplatz im Roman, sondern führte ihn statt dessen – von drei Kapiteln in *Historia de Mayta* abgesehen¹³ in altbewährter Weise zurück zum Pendeln zwischen Küste und Amazonas.¹⁴ Als geradezu exemplarisch für dieses Pendeln kann *El hablador* (1987) angesehen werden. Von *El hablador* zu *Lituma en los Andes* gibt es jedoch eine sprachliche Verbindung, welche die 'Rehabilitierung' offensichtlich motiviert hat: den Mythos. In der Tat finden wir in *El hablador* eine spezifische Verarbeitung des Mythos, die als Grundlage

¹⁰ Vgl. Vargas Llosa: "Mi interés por Arguedas no se debe sólo a sus libros; también, a su caso, privilegiado y patético" (1996: 9).

¹¹ Unter Mythopoesie verstehe ich eine literarisch kreative, also relativ 'freie' Verwendung von Mythen, wie zum Beispiel diejenige von Mário de Andrade in *Macunaíma* mit den von Theodor Koch-Grünberg gesammelten Mythen der Taulipang. Vom Scheitern eines mythopoetischen Projektes kann man daher im Fall von Arguedas angesichts seiner sprachlichen Kreativität nur bezogen auf die von ihm prätendierte Authentizität des andinen Mythos sprechen.

¹² Noch abwegiger oder zumindest tendenziös ist, was unmittelbar nach Erscheinen der deutschen Übersetzung *Tod in den Anden* im *Literarischen Quartett* von Marcel Reich-Ranicki unterstellt worden war, nämlich daß Vargas Llosas Andenkenntnisse auf die gescheiterte Kampagne als Präsidentschaftskandidat zurückgingen und daß er die daraus resultierende politische Frustration in den Roman umgemünzt habe. Überhaupt fielen das Unverständnis und die haarsträubende Argumentation auf, mit der der Roman abgekanzelt wurde, so zum Beispiel, weil die geschilderten Grausamkeiten einem Touristen die Lust auf eine Reise nach Peru verderben würden.

¹³ Vgl. Anmerkung 4.

¹⁴ Die Exkursion in die Anden wurde in seinen folgenden Romanen nicht zum Thema; lediglich die Kapitel von *Historia de Mayta* (1984), die in Jauja spielen, könnte man in diesem Zusammenhang als topographische Annäherung betrachten. Ihnen stehen aber die Küstenorte Talara und Amotape in *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) gegenüber, wenngleich hier im Genre des Kriminalromans und mit der Strafversetzung in die Anden wesentliche Momente von *Lituma en los Andes* vorweggenommen sind.

dafür gesehen werden kann, daß sich Vargas Llosa von Arguedas und dem Indigenismus distanzieren konnte. Der Essay zu diesem Thema erschien dann auch folgerichtig zwei Jahre nach *Lituma en los Andes* – die Narrativik geht nicht nur bei Vargas Llosa der poetologischen Essayistik voraus –, obwohl es sich dabei um ein Projekt handelt, das Vargas Llosa seit Arguedas Tod, also über ein viertel Jahrhundert hinweg, verfolgt hat (vgl. Vargas Llosa 1996: 10).

Was sind postmoderne Mythen?

Warum ist es gerade der Mythos, durch den sich Vargas Llosa den topographischen Zugang zu der ihm fremden Andenkultur verschafft? Und was soll in diesem Zusammenhang die Rede von postmodernen Mythen?

Anders als in *La casa verde*, in dem die Kultur und Sprache der Indios stets über moderne Erzähltechniken und zumeist in indirekter Form – aus der Perspektive der Weißen – vermittelt werden, gibt uns *El hablador* dank der mythopoetischen Kapitel einen scheinbar direkten Einblick in die Kultur der *machiguenga*. Um diese Kapitel schreiben zu können, mußte sich Vargas Llosa von ästhetischen Prämissen eines naiven Realismus befreien. In diesem Sinne jedenfalls revidierte er bereits im August 1977 in seiner José María Arguedas gewidmeten Antrittsrede die Position des *documentalismo*, die er in jungen Jahren unkritisch von Arguedas übernommen hatte:

“Tomar al pie de la letra lo que José María Arguedas decía sobre lo que escribió ha llevado a muchos –a mí mismo, en una época– a pensar que el mérito de sus libros está en que ellos muestran más verazmente la realidad india que los de otros escritores indigenistas.”¹⁵

Auch aus dieser Revision spricht deutlich, daß sich Vargas Llosa von Arguedas und seiner Selbsteinschätzung distanzieren mußte. Arguedas' Verdienst ist es demnach keineswegs, “realistischer” zu sein als andere Indigenisten. In diesem Sinne ist Arguedas überhaupt kein Indigenist. Nicht eine realistische, sondern eine mythopoetische Ästhetik kenn-

¹⁵ Hier zitiert aus Vargas Llosa (1996: 83); vgl. Vargas Llosa (1978: 25).

zeichnet ihn (wenn man ihn schon auf einen so kleinen Nenner bringen möchte). Bezeichnenderweise sind es daher auch die Mythen der *machiguenga*, die Vargas Llosa den Weg weisen, die Hürde der Anden zu nehmen, aber in einer anderen Weise, als es bei Arguedas der Fall ist.

Die Aufgabe, den indianischen Mythos aufzunehmen, ohne ihn zum *indigenismo* werden zu lassen, ist für Vargas Llosa doppelt schwer und erinnert nicht wenig an diejenige des "unsichtbaren Werks" von Pierre Menard, die darin bestand, den *Don Quijote* neu zu schreiben, aber wortwörtlich und im 20. Jahrhundert. In diesem Sinne weist Vargas Llosa im metaphorischen Epilog von *El hablador* auf die Unwahrscheinlichkeit, ja sogar Unmöglichkeit des Unterfangens hin, sich als zivilisierter Peruaner des 20. Jh. in einen Vertreter jener "*unsichtbaren* Gattung von umherziehenden Geschichtenerzählern"¹⁶ zu verwandeln: "convertirse en un hablador era añadir lo imposible a lo que era sólo inverosímil" (Vargas Llosa 1987: 233). Wie sehr hier das fiktionale Problem des Mythenerzählers im Sinne des "elemento añadido" mit dem literarischen Problem Pierre Menards übereinstimmt, ohne jedoch deckungsgleich mit ihm zu werden,¹⁷ wird deutlich, wenn der Erzähler die Unzugänglichkeit der fremden Rolle weiterhin als das Problem einer kulturellen Metamorphose bestimmt:

"Retroceder en el tiempo, del pantalón y la corbata hasta el taparrabos y el tatuaje, del castellano a la crepitación aglutinante del machiguenga, de la razón a la magia y de la religión monoteísta o el agnosticismo occidental al animismo pagano, es difícil de tragar pero aún posible, con cierto esfuerzo de imaginación. Lo otro, sin embargo, me opone una tiniebla que mientras más trato de perforar más se adensa. Porque hablar como habla un hablador es haber llegado a sentir y vivir lo más íntimo de esa cultura [...]. Es ser, de la manera más esencial que cabe, un machiguenga raigal [...]" (Vargas Llosa 1987: 233-234).

¹⁶ Vgl. Vargas Llosa (1987: 234): "*invisible* linaje de contadores ambulantes de historias" (meine Kursivschrift).

¹⁷ Der Vergleich sollte nicht überstrapaziert werden, denn von Menard heißt es, er habe den Gedanken, Cervantes *sein* zu wollen, als zu billig verworfen. Auch wenn das Resultat auf das gleiche hinauslaufen mag, so bedürfte das Verhältnis Mascaritas zu einer vollständigen Metamorphose einer eigenen Analyse. Sie müßte insbesondere die Mythenkapitel und ihre Thematisierung der Metamorphose mit den betreffenden Aussagen Mascaritas in den Dialogen mit dem Erzähler Vargas Llosa kontrastieren.

Diese metapoetischen Überlegungen treffen den Kern des Mythenproblems: “mientras más trato de perforar más se adensa”. Die Perforierung anstelle eines Durchbruchs bewirkt eine Verdichtung des postmodernen Mythennebels.¹⁸

Hier gelangen wir nun zum zweiten Punkt, zur Frage nach dem, was postmoderne Mythen sind. Der Ethnologe Mark Münzel stellte 1993 auf dem Augsburger Hispanistentag die Frage, ob nun auch noch die Mythen postmodern würden (vgl. Münzel 1994). Die bekannte Definition, die man bei André Jolles findet, daß sich nämlich die Mythe als kleine Form auf das Wahr-Sagen beziehe und notwendigerweise als Sprachhandlung geglaubt werden müsse, diese Definition wurde damals im Vortrag von Mark Münzel in spezifischer Weise in Frage gestellt. Anders als in der schriftlichen Fassung hat Mark Münzel während des Vortrages erwähnt, daß ihm bei Feldforschungen in Paraguay ein bestimmter Laut zunächst entgangen sei, den seine indianischen Informanten beim Erzählen von Mythen verwendeten. Erst Monate später habe sich herausgestellt, daß dieser Laut die relativierende Bedeutung trägt “es wird erzählt” oder “es heißt”.¹⁹ Damit wäre allerdings die These vom Wahr-Sagen des Mythos widerlegt oder zumindest relativiert.²⁰ Genau dies aber finden wir auch in den Mythen von Vargas Llosas *hablador*, wenn er diesen immer wieder eine ‘Oralfornel’ verwenden läßt, um eine Mythe zu beginnen oder abzuschließen, nämlich: “Eso es, al menos, lo que yo he sabido” (Vargas Llosa 1987: 68). Also: “Das ist

¹⁸ Hierbei ist an die Kritik des Logozentrismus zu denken, die bei Todorov zu einer Revalorisierung des Mythos führt. Zum Problem der Durchbrechung bzw. Perforierung der Schrift bei Foucault, Derrida und Todorov vgl. Schäffauer (1998: 70-92).

¹⁹ Mark Münzel bestätigte mir dies nachträglich: “Die Formel ‘er sagt’, ‘es heißt’ lautet in dem Guarani, das 1971 Indianer von der Ethnie der Ache in Ostparaguay freilich nur mangelhaft sprachen, ‘ha’e’, wobei zwischen a und e manchmal ein Knacklaut kommt. Die Ache durchsetzten damals ihre dem Guarani nahverwandte Sprache mit solchen Elementen aus dem Guarani. Ich hörte diese Formel bei Ihnen, beachtete sie aber zunächst nicht, da ich das (von den Ache nur sehr schwach aspirierte) ‘h’ nicht wahrnahm und die Formel für ein Ache-Wort hielt, das ähnlich unserem ‘ähm ähm’ eingesetzt wird. Erst später wurde mir klar, was gemeint war” (Mark Münzel, *pers. comm.*).

²⁰ Vgl. in diesem Sinne z. B. die Relativierung der Sapir-Whorf-These durch Gipper (1972).

zumindest das, was ich in Erfahrung gebracht habe". Hier liegt meines Erachtens eine ähnliche oder sogar noch stärkere literarische Relativierung des Mythos vor, als sie in Münzels Vortrag beschrieben wurde. Denn wer im Roman allen Indizien zufolge (und wider alle Wahrscheinlichkeit) die Mythen erzählt oder in Umlauf bringt, der tut dies formelhaft nach Art eines *hablador* und mit der Bescheidenheit eines ehemaligen Ethnologen.

Vielleicht könnte man daher wie folgt formulieren, was den Mythos in der Postmoderne zum postmodernen Mythos macht: Zwar ist die Mythe eine kleine Form, wie Jolles richtig gesehen hat, aber der Mythos entspricht doch wohl eher dem, was man mit Lyotard als *grand récit* bezeichnet. Das Literarisch-Werden des Mythos in der Postmoderne entfernt ihn nicht nur von seinen Ursprüngen, sondern entpuppt ihn zudem als anderen diskursiven Modus. Dies können wir jedenfalls aus der Kritik lesen, die Jacques Derrida gegen die strukturalistische Mythenanalyse eines Lévi-Strauss vorgebracht hat: daß gerade auch der Mythos seinen Ursprung immer weiter verschiebe, so daß es keine "Einheit" oder "absolute Quelle" des Mythos mehr gebe und umgekehrt keinen Abschluß bei der Analyse der Mythen (vgl. Derrida 1967: 414-428, insbesondere 419-420).

Was verstehen wir schließlich unter postmodernem Mythos? Nicht nur die dialektische Einsicht, daß der Traum der Moderne, den Mythos aufzuklären und in Geschichte zu verwandeln, sich selbst in einen Mythos verwandelt hat, wie es bereits Horkheimer/Adorno sahen, sondern weitaus radikaler, eine fragwürdige Verwandlung fremder Geschichten zu neuen Mythen ohne Wahrheitsanspruch. Die Paradoxie des postmodernen Mythos kann vor diesem Hintergrund als paradoxe Bewegung der fremden Rede (zum Beispiel des Mythen erzählenden) gesehen werden. Für diese gilt, was nach Bernhard Waldenfels das Paradox der Husserlschen Bestimmung des Fremden ausmacht. Insofern die Fremdheit von Husserl durch ihre Art der Zugänglichkeit bestimmt wird, erweise sich das Fremde nämlich als "Zugänglichkeit eines Unzugänglichen" (Waldenfels 1997: 26).

Bei Vargas Llosa läßt sich diese Paradoxie in der Bewegung der postmodernen Mythen beobachten: Zunächst in *El hablador* als Reflexion über die Möglichkeit, fremde Mythen zu erzählen, ohne sie in die Utopie eines verlorenen Paradieses umschlagen zu lassen, und so-

dann in *Lituma en los Andes* als geradezu erkenntnistheoretische Auseinandersetzung mit den irrationalen Kräften, die sich im Mythos immer wieder neu erschaffen und als Topos des Fremden offenbaren.

Der Traum des Schriftstellers: der Mythenerzähler

In *El hablador* bettet Vargas Llosa die Geschichte des Mythenerzählers in eine Rahmenerzählung ein, die in Florenz spielt. Es handelt sich dabei um eine Autorfiktion, mit der der Erzählung autobiographische Züge verliehen werden. Damit knüpft Vargas Llosa an den Erzähler Varguitas in *La tía Julia y el escribidor* an, wenn auch unter anderem Vorzeichen, insofern dessen Traum, nach Paris zu reisen, erst im letzten Kapitel des Romans in Erfüllung geht. Auch Mascarita, der Protagonist von *El hablador*, erhält ja ein Angebot, mittels eines Stipendiums nach Europa zu gehen. Doch schlägt er dieses zur Verblüffung seiner Freunde und Kollegen nicht nur aus, sondern entflieht seinem Alltag wenig später vermutlich in entgegengesetzter Richtung. So gesehen beginnt Vargas Llosa *El hablador* demonstrativ dort, wo Varguitas hinwollte und Mascaritas nicht. Anlaß des Aufenthaltes in Florenz ist aber nichtsdestoweniger eine Flucht des Erzählers, nämlich der Versuch, Peru und die Peruaner für eine Zeitlang zu vergessen. Der Versuch scheitert. Fast möchte man hinzufügen, 'natürlich', denn im Versuch zu verdrängen, entpuppt sich das Verdrängte als allgegenwärtig. So kommt es, daß der Erzähler Vargas Llosa in einem der bedeutendsten historischen Zentren des Zentrums Europa ausgerechnet von der zivilisatorisch vernachlässigten Peripherie des peripheren Perus heimgesucht wird, nämlich von der Amazonasregion und den dort lebenden *machiguenga*. Zwischen die Kulturdenkmäler des Abendlandes und den kulturbeflissenen Besucher schieben sich beinahe bedeutungslose, aber gleichwohl doppelt-fremde Gestalten, von deren Existenz Europäer wie Peruaner kaum etwas wissen. Obendrein stellt sich die Frage nach Figur und Funktion eines Mythenerzählers, von dem gar nicht feststeht, ob es ihn gibt und ob es ihn so gibt, wie der Erzähler mutmaßt. Ins verstellte Zentrum weist dabei vor allem das rekonstruierte Haus des bedeutendsten italienischen Dichters; in Richtung Peripherie das Foto, auf dem Vargas Llosa in einem Kreis von *machiguen-*

ga einen Mythenerzähler zu erkennen meint. Hier also Dante Alighieri und die Vergangenheit des Zentrums, dort ein anonymes *hablador* und die Gegenwart der Peripherie.

Wie kann es sein, daß dem Erzähler Vargas Llosa in Florenz ausgerechnet die fremde Kultur eines peruanischen Indianerstammes wichtiger wird als die ihn dort umgebende Kultur, die zum Erhabensten zählt, was das Abendland zu bieten hat? Man kann in dieser Frage eine erste, kaum wahrnehmbare Verschiebung des Topos erkennen: der Erzähler des Romans situiert sich demonstrativ außerhalb von Peru, um desto mehr von Peru eingenommen zu sein; von einem Peru, das nicht einmal Peruanern etwas bedeutet. Das erzählerische Pendeln, von dem ich zuvor behauptete, es liege in *El hablador* in Reinform vor, ist zwar noch eines zwischen Küste und Amazonas, aber das Pendel ist sozusagen über Florenz aufgehängt und nicht mehr über den Anden.

Wie in *Historia de Mayta* steht auch in *El hablador* ein ehemaliger Schulfreund des Erzählers im Mittelpunkt. Auch Saúl Zuratas – wegen eines Feuermals im Gesicht genannt Mascarita – gelten die Nachforschungen des Erzählers. Doch anders als in *Historia de Mayta* bleibt es nicht bei den Nachforschungen, sondern diese werden, wiederum ähnlich wie in *La tía Julia y el escribidor*, in jedem ungeraden Kapitel (mit Ausnahme des ersten) unterbrochen, und zwar von einer mythopoetischen Erzählung, die jeweils eine Mythe der *machiguenga* verkörpert. Die Kapitel mit Mythen des *hablador* entsprechen dabei strukturell gesehen den *radioteatro*-Kapiteln des *escribidor*, und zwar im Sinne von eigenständigen Schaltsequenzen. Und nicht anders als die zunächst zusammenhanglosen *radioteatro*-Kapitel, deren Erzählwelten dem *escribidor* nach und nach aus der Hand gleiten und sich unfreiwillig vermischen, lassen auch die Kapitel des *hablador* eine Entwicklung erkennen, die von der mythenreinen Kosmogonie bis hin zu hybriden Kautschuk-Boom-, Flugzeug- oder Gregor-Samsa-Mythen à la *machiguenga* führen. Anders jedoch als der populäre *escribidor*, von dem sich Varguítas während seiner *éducation sentimentale* zum Schriftsteller zumindest vordergründig sehr schnell zu distanzieren beginnt, stellt der *hablador* eine nachhaltige Provokation für den Vargas Llosa des Romans dar. Er fühlt sich zu diesem aus verschiedenen Gründen und gerade auch als Erzähler hingezogen. So antwortet Vargas Llosa im Roman auf die Frage von Mascarita, was ihn so sehr an den *habladores* interessiere:

“Son una prueba palpable de que contar historias puede ser algo más que una mera diversión [...]. Algo primordial, algo de lo que depende la existencia misma del pueblo. Quizá sea eso lo que me ha impresionado tanto” (Vargas Llosa 1987: 92).

Mascarita hört aus dieser Antwort unschwer heraus, daß es der literarische Aspekt ist, an dem der Vargas Llosa des Romans interessiert ist: “es por el lado literario que el asunto te interesa” (Vargas Llosa 1987: 92).

Im Mittelpunkt des Interesses steht in der Tat die eminent wichtige gesellschaftliche Funktion des Mythenerzählers *als Erzähler*. Vargas Llosa träumt ihr nach *als Schriftsteller*. Damit konstatiert er aber auch die Ernüchterung, daß es mit dieser Funktion des Wortkünstlers, so sie einmal für Lateinamerika gegolten haben sollte, vorbei ist. Darum wohl auch die Flucht nach Florenz im Roman und das politische Engagement, das dem Roman nachfolgte.

Vom Mythos heißt es, er antworte auf existentielle Fragen. In *El hablador* stellt der Erzähler die Frage, was mit den *machiguenga* in Zukunft zu geschehen habe: Völlige Isolation im Sinne von “no tocarlas” (Vargas Llosa 1987: 97) oder aber sukzessive Assimilation an die peruanische Kultur der Küste? Bezeichnenderweise finden wir die Antwort aber nicht beim Erzähler Vargas Llosa, der vorwiegend Fragen formuliert, sondern in den Mythen. Es ist die Hybridisierung des Mythos, sein Historiographisch-, Technologisch- und Literarisch-Werden, was ihn auf eigentümliche Weise von seinem ursprünglichen Anspruch zu entfernen scheint: die *machiguenga* vor den Einflüssen fremder Kulturen zu bewahren. Die Hybridisierung der Mythen steht daher nicht nur im Dienste einer zunehmenden Verdichtung der Indizien, daß es Mascarita ist, der die Mythen in Funktion eines *hablador* erzählt. Im Grunde ist es sogar unerheblich, ob man die Indizien als hinreichenden Beweis dafür wertet, daß die Mythen von Mascarita erzählt werden; denn selbst wenn die Rekonstruktion des Erzählers dem Leser jede Gewißheit verweigert, und sei es auch nur im desillusionierenden Sinne der *Historia de Mayta*, so sprechen die Mythen-Kapitel unabhängig von dieser Frage für sich. Die dort erfahrbare Erweiterung des Mythos durch den *hablador* von der Kosmogonie hin zur Geschichts-, Technik- und Literaturmythe stellt sich so gesehen nicht weniger unausweichlich dar als zuvor schon der gescheiterte Versuch des *escribidor*, die *vasos*

comunicantes der von ihm erfundenen *radioteatros* auseinanderzuhalten.²¹

Strukturelle Gewalt und Mythos in *Lituma en los Andes*

Lituma en los Andes (1993) nimmt in Balzacscher Manier eine Reihe von Figuren aus früheren Romanen wieder auf. Allen voran ist hier der Protagonist Lituma zu nennen, dessen Figur dem Leser seit *La casa verde* vertraut ist.²² Aufgrund dieser Eigentümlichkeit des Romanwerks bietet sich an, *Lituma en los Andes* als Fortsetzung zu lesen, insbesondere des Kriminalromans *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), in dem Lituma erstmals als Hauptfigur auftritt. Hinzu kommt, daß sich gegen Ende dieses früheren Romans bereits die Verlagerung des Schauplatzes ankündigt, insofern Lituma in den Andenbezirk Junín strafversetzt werden soll. Entsprechend beginnt *Lituma en los Andes* dann auch mit einem strafversetzten Lituma, der in dem fernab jeder Zivilisation liegenden Andendorf Naccos das rätselhafte Verschwinden dreier Männer aufzuklären hat. Der Kreis der Verdächtigen engt sich im Laufe der Nachforschungen auf zwei Kollektive ein: 1.) die Terroristen des *Sendero Luminoso* und 2.) die Straßenarbeiter, angestiftet von Adriana und Dionisio. Gegen die Terroristen spricht aber das spurlose Verschwinden der Opfer, das nicht der Terror-Strategie des *Sendero Luminoso* entspricht; gegen die Straßenarbeiter und das Paar Adriana/Dionisio zunächst das Fehlen eines klaren Motivs. Eine dritte Möglichkeit wird aber stets angedeutet: eine Motivverschränkung aus beidem, aus Terrorismus und Mythos, was ein Zusammenwirken beider Kollektive implizierte.

²¹ Mascarita ist eine zentrale Vermittlerfigur, da sie Vargas Llosa erlaubt, die Prämissen des *documentalismo*, wie er ihn selbst am *indigenismo* kritisiert, zu vermeiden. Dadurch, daß die Erzählerrolle von Mascarita nicht eindeutig affirmiert wird, bleibt die Frage der Authentizität auf raffinierte Weise gebrochen in der Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit, den Mythos authentisch zu erzählen.

²² Daneben finden sich aber noch eine Reihe anderer Figuren, so zum Beispiel die Chunga nebst Erwähnungen des Bordells von Piura, das dem Roman *La casa verde* den Titel gegeben hat (vgl. zum Beispiel Vargas Llosa 1993: 144).

Zu besagter Kriminalgeschichte kommt allerdings noch eine Liebesgeschichte hinzu, die parallel zur Aufklärung des Kriminalfalls verläuft. Außerdem wird eine dritte Sequenz zwischen die beiden anderen geschaltet, in welcher die Ermordung von Opfern des *Sendero Luminoso* erzählt wird oder aber eine Mythe bzw. Geschichte, die sich um das Paar Dionisio und Adriana rankt. Das spezifische Verhältnis dieser drei sich überlagernden Paradigmen Krimi, Liebe und Gewalt/Mythos ist aber nicht nur ein Produkt der sequenziellen Struktur, von der eingangs die Rede war, sondern auch der Gattungen, die auf diese Weise miteinander kombiniert werden. Um dies zu zeigen, ist eine Sequenzanalyse des Romans nützlich. Sie läßt sich wie zu den meisten Romanen von Vargas Llosa²³ auch zu diesem Roman in mustergültiger Weise durchführen:

Analyse der Sequenzen von *Lituma en los Andes*

Ab-schnitt	Seite	Sequenz 1: <i>Lituma</i> "Krimi"	Sequenz 2: <i>Variable</i> "Gewalt und Mythos"	Sequenz 3: <i>Tomasito</i> "Liebe"
Primera parte, 9				
I	11	Meldung <i>desaparecido</i> n° 3: Demetrio C. (11-17)	<i>víctimas de Sendero</i> : französische Touristen (17-25)	'Rettung' Mercedes in Pucallpa (25-34)
II	35	Verhör Doña Adriana (35-47)	<i>desaparecido</i> n° 1: Pedrito Tinoco (47-57)	Gemeins. Flucht in die Anden (58-63)
III	65	Vorgeschichte von Casimiro Huarcaya (65-74)	<i>víctimas de Sendero</i> : Andamarca (74-86)	Gemeins. Zimmer in Huánuco (86-93)
IV	94	Straßenbau und Besuch bei Dionisio (95-106)	<i>víctimas de Sendero</i> : Señora d'Harcourt (106-122)	Isariote sucht das fliehende Paar auf (123-133)
V	135	Verhaftung Doña Adriana u. Dionisio (135-149)	<i>desaparecido</i> n° 2: Casimiro Huarcaya (149-158)	Flucht mit LKW u. Polizeikontrolle (158-166)

²³ Vgl. zum Beispiel Scheerer (1991: 23-26) zur Struktur von *La casa verde*.

Ab-schnitt	Seite	Sequenz 1: <i>Lituma</i> "Krimi"	Sequenz 2: <i>Variable</i> "Gewalt und Mythos"	Sequenz 3: <i>Tomasito</i> "Liebe"
Segunda Parte, 167				
VI	169	Besuch der Mine: Escarlatina (169-180)	<i>Mythos:</i> pishtaco (180-184)	Ankunft in Lima (185-197)
VII	199	Rückfahrt und Huayco ("Naturgewalt") (199-209)	<i>Mythos:</i> gigantón Salcedo (209-215)	Luna de miel in Li- ma, Geldgeschenk (215-224)
VIII	225	Besuch Dionisio, Nachtrag Casimiro H. (225-240)	<i>Geschichte von:</i> Adriana u. Dionisio (240-249)	Besuch beim Kommandanten (249-256)
IX	257	Adriana u. Dionisio über Escarlatina (257-258) u. <i>desaparecido n° 1:</i> Pedrito Tinoco (258-268)	<i>Geschichte von:</i> Adriana u. Dionisio (269-275)	Mercedes ist verschwunden (275-282)
Epílogo, 283 "geflochtener Zopf" (Chiasmus von Sequenz 1 u. 3)				
X	285	Mercedes trifft in Naccos ein (285-293)	Lituma sucht die Schenke auf und spricht ein letztes Mal mit Adriana u. Dionisio (293-305)	Orgie und Belästi- gung; ein betrunke- ner Arbeiter gesteht: <i>rituelle Anthro- phagie</i> (= Men- schenopfer für die Apus) (305-312)

Sieht man sich die Sequenzen innerhalb der Reihen an, so fällt auf, daß sich thematische Parallelen ergeben, die aber nicht völlig schematisch auftreten: so wird zum Beispiel ein Besuch in VIII-1 erwidert durch einen Besuch in VIII-3, oder das Verschwinden von Mercedes in IX-3 wird durch das Verschwinden einer Person in IX-1 vorweggenommen.

Eine ähnliche Korrespondenz läßt sich auch innerhalb der Sequenzen 1 ("Krimi") und 3 ("Liebe") feststellen, wenn man zum Beispiel jeweils das erste und letzte Fragment der entsprechenden Spalten betrachtet: In I-1 trifft eine Frau im Polizeiposten ein, die ihren Mann

sucht; in X-1 ist es Mercedes, die ebenfalls dort eintrifft auf der Suche nach Tomasito. Tomasito versucht Mercedes in I-3 vor ihrem vermeintlichen Peiniger zu retten; Lituma unterläßt jegliche Anstrengungen einer solchen 'Rettung' in X-3, als nunmehr Adriana tatsächlich belästigt wird.

Vergleichsweise kompliziert ist hingegen die Sequenz 2 ("Gewalt und Mythos"), die den Stellenwert einer Variablen hat. Erst eine genaue Betrachtung läßt erkennen, daß die Variable dazu dient, die semantischen Felder "Gewalt" und "Mythos" von der Achse der paradigmatischen Beziehungen auf diejenige der syntagmatischen zu projizieren, um es mit Roman Jakobson zu sagen. Die Ausfüllung der Variablen ist leicht nachvollziehbar, was den ersten Teil des Romans anbetrifft, insofern es sich dabei um mehr oder weniger konventionelle Erzählungen von Gewalt handelt. Schwieriger wird es jedoch im zweiten Teil, in dem sich zwar der Modus der Narration ändert, das Paradigma aber dennoch beibehalten wird, insofern der literarischen Narration von Gewalt nunmehr eine mythopoetische gegenübergestellt wird. Hinzu kommt eine Zuspitzung der Gewalt auf das Umfeld und die Personen von Adriana und Dionisio. Adriana ist dabei die Protagonistin der von ihr selbst erzählten Gewaltmythen, zum Beispiel in einer ebenso andinen wie obszönen Version von Ariadne auf Naxos. Sie verkörpert auf diese Weise die mythische Gewalt in ihrer weiblichen Variante, entsprechend der männlichen, für die ihr Partner Dionisio im Zusammenhang mit rauschhaften Orgien und Phalluskult steht.

Was den Epilog anbetrifft, so fällt auf, daß die Sequenzen 1 und 3 sich gleich einem Chiasmus (oder geflochtenen Zopf) kreuzen. Nimmt man den Stellenwert der Segmente innerhalb der Sequenzen ernst, so ist deshalb im Epilog zu erkennen, daß die Liebesgeschichte den Platz der Kriminalgeschichte, und umgekehrt die Kriminalgeschichte den Platz der Liebesgeschichte einnimmt. Im Chiasmus werden aber nicht nur die Plätze getauscht, sondern auch die jeweiligen Handlungsorientierungen der beiden Sequenzen rekombiniert. Dafür gibt es eine Reihe semantischer Indizien. So richtet Lituma von dem Moment an, als er dem wiedervereinten Liebespaar die Polizeiwache überläßt, seine Überlegungen auf die Frage, ob es sich tatsächlich um jene Mercedes handelt, von der ihm Tomasito allabendlich erzählt hat. Und umgekehrt, in der Schenke angekommen, in der sich außer ihm nur das Paar Adriana/Dionisio und

drei betrunkene Straßenarbeiter aufhalten, wird Lituma Zeuge einer obszönen Szene. Einer der Arbeiter betatscht Adriana während des Tanzens und hält ihr im Alkoholrausch seinen Phallus zur Anbetung entgegen. Mit dieser Kontrastszene wird, wie bereits angedeutet, ein Kreis zum Beginn der Sequenz geschlossen, wo Tomasito die vermeintlich vor Schmerz stöhnende Mercedes vor ihrem sadistischen Peiniger zu retten sucht. Lituma hingegen unternimmt in der Schlußszene keinen Rettungsversuch mehr. Er läßt die dionysische Obszönität in ihrer Gewalttätigkeit nicht nur gewähren, sondern wohnt ihr im voyeuristischen Sinne als Teilnehmer einer quasi kultischen Handlung bei.²⁴ Er tut dies jedoch mit einer kontemplativen Distanz, die ihn zwischen Lachen und Ekel schwanken und zugleich noch erotische Gefühle für die abwesende Geliebte seines Kollegen hegen läßt: “A Lituma lo sacudió un acceso de risa ... Pero sentía ganas de vomitar y en las aspas de su cabeza giraban las dudas en torno de Mercedes” (Vargas Llosa 1993: 304).²⁵

Die Liebesgeschichte verwandelt sich so gesehen in einen Krimi, dessen neues Mysterium lautet: ‘Ist es Meche oder nicht?’ Und der Krimi verwandelt sich seinerseits – man zögert freilich – in eine Liebesgeschichte. Ist dies am Ende gar der wohlbekannte literarische Mythos, der besagt, Liebe und Gewalt, Lust und Schmerz, Kuß und Biß lägen nahe beieinander, und wer recht von Herzen begehre, der könne schon einmal das eine für das andre nehmen?

Die Gattungsmischung macht es schwierig zu entscheiden, ob es sich um einen Kriminalroman mit Liebesgeschichte oder aber um einen

²⁴ Im Unterschied zur individuellen Sexualpraktik, die der unerfahrene Tomasito zu Beginn seiner Liebesgeschichte als Vergewaltigung interpretiert, wird in der Schenke eine kollektive, für alle Anwesenden transparente Kulthandlung zelebriert. “El sexo –esa fea manifestación de la violencia– se dulcifica cuando tiene lugar durante el *ayla*”, bemerkt Vargas Llosa über die Ausnahme einer positiven Darstellung von Sexualität im Werk von Arguedas (vgl. Vargas Llosa 1978: 42).

²⁵ Man kann dies als eine Beziehung gegenüber dem Dritten deuten, wie sie Bernhard Waldenfels in *Topographie des Fremden* beschreibt, und zwar in dem Sinne, daß jede Beziehung zum Anderen – hier die Straßenarbeiter und die Schenkwirte Adriana und Dionisio – über die gleichzeitige Relationierung zu einem Dritten gebrochen ist (vgl. Waldenfels 1997: 110-117). Bei Vargas Llosa spielt der ab- oder anwesende Dritte gerade in erotischen Fragmenten eine bedeutende Rolle, nicht erst in *Elogio de la madrastra*, sondern auch schon in der erotischen Schlußszene von *La guerra del fin del mundo*.

Liebesroman mit Kriminalgeschichte handelt. Die Kombination aus beidem ist ja an sich nichts Außergewöhnliches, auch wenn der beobachtete Chiasmus des Epilogs bereits auf eine eigentümliche Engführung des Romans hindeutet. Nimmt man jedoch noch die dritte Sequenz hinzu, dann wird deutlich, daß es sich außerdem oder recht eigentlich um eine *novela de la violencia* handelt.²⁶ Kriminal- und Liebesgeschichte kann man dieser 'zentralen' Sequenz gegenüber als konventionelle Prätexte – gerade auch der Gewalt – bezeichnen, zumal sie mehr oder weniger Konstanten des gesamten Erzählwerks von Vargas Llosa sind. Die Gewalt ist wohl auch eine solche Konstante, wird man einwenden. Aber sie ist es nirgendwo in so exponierter Weise und zudem in Reinform, fast kann man sagen, in mythischer Form.²⁷ Und das hat Gründe, die ich in aller Kürze noch andeuten will.

Der Fall Uchuraccay und die strukturelle Gewalt

Zur Kontrastierung mit der Struktur des Romans – und insbesondere mit seinem Schluß – ist die differenzierte Position des erwähnten "Informe de Uchuraccay" nützlich, in dem Vargas Llosa mit Wahrscheinlichkeitskriterien argumentierend zum Ergebnis gelangt, daß die Schuld des Verbrechens nicht alleine bei den Iquicha-Indianern der Puna-Hochebene zu suchen sei. Gegen diese wurde nämlich der Vorwurf erhoben, sie hätten eine Gruppe von acht ortsfremden Journalisten gesteinigt, die ein Massaker an *senderistas* aufzuklären gedachten, das wenige Wochen zuvor dort stattgefunden und ganz Peru aufgerüttelt hatte. Die Linke fragte sich damals, ob es möglich sei, daß sich *campesinos* gegen ihre vermeintlichen Befreier, die *senderistas* gewendet hätten? Der Bericht der Kommission kommt zu einem bedrückenden Ergebnis:

²⁶ Die Bestimmung der Gewalt als wichtigstes Charakteristikum des Romans stimmt im übrigen überein mit derjenigen, die Vargas Llosa für die Erzählungen von José María Arguedas gibt: "La más acusada característica de la sociedad que estos cuentos describen es la violencia" (Vargas Llosa 1978: 28). Zum Begriff der *novela de la violencia* – allerdings in der kolumbianischen Literatur – vgl. Troncoso (1989).

²⁷ *La guerra del fin del mundo* kommt der Gewalt-Thematik noch am nächsten, auch wenn sie dort stärker im Kontext von Fanatismus und Endzeitglaube gesehen wird.

Die Journalisten sind aller Wahrscheinlichkeit nach und auf ähnliche Weise wie zuvor schon die *senderistas* von den Indios getötet worden. Dabei wußten weder die Indios, wer die Fremden waren, die sie unten im Tal aufsteigen sahen und für ein Rachekommando der *senderistas* hielten,²⁸ noch die Journalisten, welcher Gefahr sie sich hierbei aussetzten, da sie wiederum der Auffassung waren, die *senderistas* wären in Wirklichkeit von *sinchis* – also von der Antiterror-Sonderpolizei – umgebracht worden. Der Bericht läßt angesichts der fatalen Inkommunikation zwischen den Beteiligten²⁹ keinen Zweifel daran aufkommen, daß die Schuldfrage in einem ganz anderen Kontext zu suchen ist, nämlich in dem von struktureller Gewalt, Mythos und gegenseitiger Ignoranz: “La matanza de Uchuraccay no puede entenderse cabalmente, con todas sus implicaciones, si se la separa de un contexto de violencia cuyas causas inmediatas y mediatas constituyen un aspecto central de la problemática peruana” (Vargas Llosa 1990: 113). Zu den Ursachen der strukturellen Gewalt zählt Vargas Llosa in seinem Bericht – außer der materiellen Armut der Region – ausdrücklich auch den Mythos der Berggötter:

“Sin agua, sin luz, sin atención médica, sin caminos que los enlacen con el resto del país, sin ninguna clase de asistencia técnica o servicio social, en las altas tierras inhóspitas de la cordillera donde han vivido aislados y olvidados desde los tiempos prehispánicos, los iquichanos han conocido de la cultura occidental, desde que se instaló la República, sólo las expresiones más odiosas: la explotación del gamonal, las exacciones y engaños del recaudador del tributo o los ramalazos de los motines y las guerras civiles. También, es verdad, una fe católica que, aunque ha calado hondamente en los comuneros, no ha desplazado del todo a las antiguas creencias como el culto a los *apus* (cerros tutelares), el más ilustre de los cuales es el Apu

²⁸ Die Iquicha-Indios hielten die Journalisten aller Wahrscheinlichkeit nach für *senderistas*, die zu einem Rachefeldzug anrücken, da sie in der Tat wenige Tage zuvor an mehreren *senderistas* Selbstjustiz verübt hatten.

²⁹ Vgl. Vargas Llosa (1990: 191): “Aún más dramática que la sangre que corre en esta historia son los malentendidos que la hacen correr. Los campesinos matan a unos forasteros porque creen que vienen a matarlos. Los periodistas creían que eran ‘sinchis’ y no campesinos quienes habían asesinado a los senderistas. Es posible que murieran sin entender por qué eran asesinados. Un muro de desinformación, prejuicios e ideologías, comunicaba a unos y a otros e hizo inútil el diálogo”.

Rasuwillca, deidad cuyo prestigio desborda el área iquichana" (Vargas Llosa 1990: 124).

Der Zusammenhang zwischen Gewalt und Mythos wird hier von Vargas Llosa allerdings nicht weiter ausgeführt, wobei aber im Kontext deutlich wird, daß er die Bedeutung der christlichen Moral durch den Mythos relativiert sieht.

Angesichts der Kluft zwischen den beiden Perus³⁰ wird von Vargas Llosa die Frage aufgeworfen, ob das offizielle Peru überhaupt ein Recht dazu habe, von Indios, die unter derartig anderen Umständen leben, die Einhaltung einer ihnen weitgehend unbekannten Gesellschaftsordnung einzufordern:

“¿Tiene el Perú oficial el derecho de reclamar de esos hombres, a los que con su olvido e incuria mantuvo en el marasmo y el atraso, un comportamiento idéntico al de los peruanos que, pobres o ricos, andinos o costeños, rurales o citadinos, participan realmente de la modernidad y se rigen por leyes, ritos, usos y costumbres que desconocen (o difícilmente podrían entender) los iquichanos? La Comisión no pretende dar respuesta a esta pregunta pero sí cree oportuno formularla, pues ella constituye un problema al que da una actualidad dramática el asesinato de los ocho periodistas” (Vargas Llosa 1990: 124-125).

Die Verantwortung für den Gewaltausbruch im Andenraum sieht Vargas Llosa daher auf einer großen Mehrheit der Peruaner lasten, zu der er offensichtlich auch die Peruaner der Küste einschließlich seiner selbst zählt: “hay una responsabilidad histórica anterior y más vasta detrás de las piedras y palos sanguinarios de Uchuraccay que nos incumbe a una gran mayoría de peruanos” (Vargas Llosa 1990: 128).³¹

³⁰ Zu den ‘beiden Perus’ vgl.: “El que haya un país real completamente separado del país oficial es, por supuesto, el gran problema peruano. Que al mismo tiempo vivan en el país hombres que participan del siglo XX y hombres como los comuneros de Uchuraccay y de todas las comunidades iquichanas que viven en el siglo XIX, para no decir en el siglo XVII. Esa enorme distancia que hay en los dos Perú está detrás de la tragedia que acabamos de investigar” (Vargas Llosa in Zuzunaga 1992: 146).

³¹ Eine schuldhafte Verkettung wird auch im Roman zumindest als Möglichkeit artikuliert, wenn Tomasito seinem Vorgesetzten Lituma spöttisch vorhält: “–Los desaparecidos lo persiguen a usted, mi cabo, por lo visto. No le eche tanto la culpa a Dionisio ni a doña Adriana, ni a los terrucos ni a los pishtacos. Por lo que veo, el culpable de esas desapariciones podría ser usted” (Vargas Llosa 1993: 197).

Das unrühmliche Ende des Falles Uchuraccay läßt schließlich auf dem Hintergrund des historischen Kontextes deutlicher hervortreten, welche literarische Funktion die Verschmelzung der Liebes- und Kriminalgeschichte im Antlitz mythischer Gewalt hat: Der Prozeß wurde im November 1983 in Ayacucho eröffnet. Nachdem er 1985 zunächst aus Mangel an Beweisen eingestellt werden mußte, wurde er auf Protest der Angehörigen der Ermordeten hin wieder aufgenommen. Die volle Strafe fiel nun auf drei Iquicha-Indianer, derer die Staatsgewalt zu Beginn des Prozesses hatte habhaft werden können. Das Dorf war bei der Durchsuchung leerstehend und niedergebrannt angetroffen worden. Seine Bewohner hatten offenbar die Flucht ergriffen. Die drei Iquicha-Indios aber, die weder den Prozeß noch die Sprache, in der er geführt wurde, verstehen konnten, wurden im März 1987 zu sechs, acht und zehn Jahren Gefängnis verurteilt, obwohl das Gericht davon ausging, daß Militärs oder *sinchis* in das Massaker verwickelt gewesen seien. Zwei der Verurteilten wurden nach einiger Zeit begnadigt und vorzeitig aus dem Gefängnis entlassen, nachdem der dritte dort an Tuberkulose gestorben war.³² Der "Informe" von Mario Vargas Llosa war demnach ungehört vor der peruanischen Justiz verhallt und hatte der Kommission und ihrem Sprecher lediglich Unverständnis und Polemiken im In- und Ausland eingetragen.

Gegenüber dem politischen Scheitern der Kommission und ihrem an den Maßstäben der Literatur orientierten Bericht kommt es in *Lituma en los Andes* nicht einmal zum Versuch, aus der Aufklärung des Verbrechens gesellschaftlichen Nutzen ziehen zu wollen. Das Scheitern Litumas erfolgt allerdings 'andernorts' auf einer zweiten Ebene und weit entfernt von der Küste, wo seine erfolgreiche Arbeit bereits durch eine Strafversetzung vergolten worden war. Insofern entbehrt es nicht einer gewissen Logik, daß die 'erfolglose' Arbeit in Naccos nunmehr mit einer Beförderung zum Polizeichef von Santa María de Nieva belohnt wird, Lituma also topographisch zurück ins Amazonasbecken versetzt wird, in die Region des Alto Marañón, den Schauplatz von *La casa verde*, wo Lituma und das topographische Pendeln vor drei Jahrzehnten begonnen haben. Ein neuer Zyklus kann beginnen, ein mythi-

³² Vgl. Mateos (1988) und Zuzunaga Flórez (1992: 19).

scher Kreislauf ohne gesellschaftlich relevante Veränderungen, aber bereichert um eine individuelle Erfahrung, wonach es keine Rolle spielt, ob die Pendelbewegung von Florenz oder Naccos ausgeht. Hierin kommt freilich die veränderte postmoderne Bewegung des Mythos zum Ausdruck. Denn in *Lituma en los Andes* handelt es sich genausowenig wie in *El hablador* um einen reinen 'autochthonen' Mythos, sondern um ein europäisch-andines Hybridgebilde. Zwar konnte Vargas Llosa zweifellos auf existierende andine Mythen der *apus* und *pishtacos* zurückgreifen, aber was er aus ihnen macht, ist etwas anderes. Dafür spricht zunächst einmal die Rolle des Professors Escarlatina alias Paul Stirmsson. Dieser dänische Ethnologe, der sich in den Anden wie zu Hause fühlt, ist eine ins Negative gewendete Mascarita-Figur. Dafür können die sprechenden Namen angeführt werden, die die beiden Ethnologen tragen: Mascaritas Gesicht ist gleich dem Perusittich durch ein feuerrotes Mal gezeichnet; von Escarlatina, dem Scharlachroten, erfahren wir zwar nicht direkt, wodurch sein Name motiviert ist,³³ Kriminalromanleser dürften aber bei der Farbgebung 'rot sehen': das scharlachrote Zimmer, der scharlachrote Buchstabe, Lönrot, Red Scharlach, um nur ein paar kriminologisch vorbelastete Namen zu nennen. Wir befinden uns inmitten des Universums der Farbindizien, die Escarlatina als besonders spannende Figur ausweisen. Escarlatina ist nämlich nicht nur ein guter Freund des Paares Adriana/Dionisio, die lange Jahre hervorragende Informanten für seine Kollektion andiner Mythen waren, er legt auch eine bemerkenswerte Distanzlosigkeit gegenüber dem von ihm erforschten Gegenstand an den Tag. Für ihn steht nämlich fest, daß die *apus* tatsächlich existierende Entitäten und nur deshalb den Minenarbeitern gnädig gestimmt sind, weil er selbst ihnen sein Werk und Leben opfert: "Resumiendo: yo los salvé" (Vargas Llosa 1993: 173) – und zwar mit 30 Jahren Arbeit und Dutzenden von wissenschaftlichen Veröffentlichungen. Escarlatina glaubt ebenso oder gar noch fanatischer als das Paar Adriana/Dionisio an den Mythos und ist von den Gewalttritten der Huancas und Shancas fasziniert, die den *apus* bestialische

³³ "Escarlatina, que es como me llaman mis alumnos en Odense" (Vargas Llosa 1993: 174).

Menschenopfer darbrachten.³⁴ Auf diese Weise verwechselt er aber seinen wissenschaftlichen Gegenstand mit der Wissenschaft selbst: Anstatt den Mythos zu lesen, reproduziert er ihn nach Art einer *self-fulfilling prophecy*. Damit rückt er in die Nähe der Fanatikergestalten bei Vargas Llosa, die vom Schreibtisch aus andere fanatisieren – allerdings nicht Lituma, da ihm Escarlatinas Auslassungen über den Mythos der *apus* zur Aufklärung des mysteriösen Verbrechens verhelfen, indem sie ihm das fehlende Motiv liefern.

Adriana und Dionisio wiederum fungieren als Vermittler zwischen Menschen und Göttern in den Anden. Ihre Namen lassen unschwer eine mythische Dimension erkennen, die darauf hinweist, daß es sich hierbei jedoch nicht um einen reinen Andenmythos, sondern um die Übertragung europäischer auf andine Mythen handelt, allen voran derjenigen von Ariadne auf Naxos und des Dionysos-Kultes. Vargas Llosa hat dieses Übertragungsverhältnis nachträglich bezeichnet als “andine Neuschöpfung jenes klassischen Mythos über die Kraft des Irrationalen und des göttlichen Rausches”.³⁵

Schließlich wird die Kraft des Geschichtenerzählers auch in *Lituma en los Andes* erwähnt, allerdings von der Negativgestalt Dionisio, der die “contadores de historias” (Vargas Llosa 1993: 265) lobend hervorhebt, wodurch das Urteil in seinem Wert relativiert wird. In der Tat deckt *Lituma en los Andes* in ambivalenter Weise die Schattenseiten auch des postmodernen Mythos auf: den strukturellen Zusammenhang zwischen Gewaltbereitschaft, Gewaltanwendung und den irrationalen Kräften des Mythos.

³⁴ In dem Krimi *Bajo la piel* (1996) von Francisco J. Lombardi ist dieses in *Lituma en los Andes* nur angedeutete Motiv dahingehend ausgeschöpft worden, daß ein unscheinbarer peruanischer Professor, der zugleich Museumsethnologe ist, der Tat bezichtigt wird, Ritualmorde begangen zu haben, die sich an Menschenopfern der Moche-Kultur orientieren.

³⁵ “En la biblioteca de Princeton, una tarde con nieve, aprovechando un descuido de mi vecino, espí el libro que leía y me encontré con una cita sobre el culto de Dionisios en la antigua Grecia que me llevó a cambiar de pies a cabeza la novela que estaba escribiendo y a intentar en ella una recreación andina y moderna de aquel mito clásico sobre las fuerzas irracionales y la embriaguez divina” (Vargas Llosa 1997: 13).

Gewalt, Liebe und der Dialog mit dem Fremden

Die spezifische Weise, mit der im Epilog von *Lituma en los Andes* die Erzählsequenzen durch eine Gattungsmischung enggeführt werden, rekonstruiert so gesehen nicht nur eine Figur struktureller Gewalt, sie motiviert zugleich auch die interne Aufklärung des Verbrechens und seiner mythischen Motive als Folge irrationaler Kräfte, die auf den Menschen einwirken: der Naturkatastrophe eines Huayco, den Lituma nur durch Zufall überlebt, und der Liebe zwischen Tomasito und Meche. Beides sind nämlich Motive, die Lituma dazu bewegen, die sonst beharrlich gemiedene Schenke aufzusuchen und die Anwesenheit der dort versammelten Straßenarbeiter in Kauf zu nehmen, und es ist die außergewöhnliche Erfahrung, die Naturgewalt des Huayco wie durch ein Wunder überlebt zu haben, die ihm erstmals den Respekt der Straßenarbeiter einträgt, so wie es der Gedanke an Mercedes ist – und mit ihr wohl die Erinnerung an das Bordell der *Casa verde* –, was ihm die Gelassenheit gibt, sich der obszönen Gewalt der Schenke auszusetzen. Lituma tritt auf diese Weise in einen außergewöhnlichen Dialog mit einem der Straßenarbeiter und nur so, aufgrund der Erfahrung einer symbolischen Komplizenschaft im Antlitz mythischer Kräfte und geleitet von einem interesselosen Erkenntniswillen, gelingt es ihm, dem fremden Gegenüber das nunmehr nutzlose Geheimnis zu entreißen.

Die Gewalt in *Lituma en los Andes* hat nicht nur strukturelle, sondern auch irrationale Dimensionen, die dem Mythos nahe stehen. Die restlose Aufklärung der Gewalt – ihre Eliminierung – würde sich ihrerseits in einen Mythos logozentrischer Allmachtsvisionen in Verknennung der irreduziblen Fremdheit des Mythos verwandeln. Vargas Llosa verschiebt daher den Ort des Fremden in seinem Romanwerk systematisch und erfindet in *Lituma en los Andes* den narrativen Zugang zu den Anden neu in der Unzugänglichkeit eines hybriden Mythos.

Bibliographie

- Derrida, Jacques (1967): *L'écriture et la différence*, Paris: Éd. du Seuil.
- Gipper, Helmut (1972): *Gibt es ein sprachliches Relativitätsprinzip? Untersuchungen zur Sapir-Whorf-Hypothese*, Frankfurt/Main: Fischer.
- Mariátegui, José Carlos (1926): "Centralismo y regionalismo", in: *Amauta* 4 (Lima): 29-30.
- Mateos, Zenaida (1988): "Crónica" und "Informe nacional: Los periodistas de Uchuraccay. ¿Murieron amarrados?", in: *La República* (Lima) vom 23. April 1988.
- Münzel, Mark (1994): "Geisterkultur: Sind nun auch noch die Mythen post-modern?" in: Birgit Scharlau (Hrsg.): *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen: Gunter Narr: 266-277.
- Schäffauer, Markus Klaus (1998): *scriptOralität in der argentinischen Literatur: Funktionswandel literarischer Oralität in Realismus, Avantgarde und Post-Avantgarde (1890-1960)*, Frankfurt/Main: Vervuert.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa. Leben und Werk*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Troncoso, Marino (1989): "De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960 (hacia un proyecto de investigación)", in: Jonathan Tittler (Hrsg.): *Violencia y Literatura en Colombia*, Madrid: Orígenes: 31-40.
- Vargas Llosa, Mario (1971): *Historia secreta de una novela*, Barcelona: Tusquets.
- (1978): *José María Arguedas, entre sapos y halcones*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.
- (1984): *Historia de Mayta*, Barcelona: Seix Barral.
- (1987): *El hablador*, Lima: Seix Barral.
- (1990): *Contra viento y marea*, Band III, Barcelona: Seix Barral; insbesondere: "Informe de Uchuraccay": 87-128; "Después del informe: conversación sobre Uchuraccay", Interview von Alberto Bonilla (von *Caretas*): 141-155; "Historia de una matanza" (Artikel vom Juni 1983): 156-192.
- (1993): *Lituma en los Andes*, Barcelona: Planeta.
- (1996): *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1997): "Epitafio para una biblioteca", in: *El País*, domingo, el 29 de junio de 1997 (Madrid): 13.
- Waldenfels, Bernhard (1997): *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Zuzunaga Flórez, Carlos (1992): *Vargas Llosa: El arte de perder una elección*, Lima: Peisa.